

反思“戏剧性”：一段问题史

施旭升

“问题与方法：当代戏剧研究国际学术研讨会”（杭州‘2009）论文

—

[内容提要] “戏剧性”问题的提出与关于“戏剧观”讨论的展开构成了新时期中国戏剧理论与批评发展的一个重要的契机，成为新时期戏剧艺术本体自觉的一个重要坐标。历史上“戏剧性”诸成说各有所偏，重要的是需要把握“戏剧性”的人性价值和审美内涵；就新时期中国戏剧学界对于戏剧性的阐释的不同路径与方式而言，显示出了各自不同的学理取向及价值得失。

[关键词] 戏剧性 动作说 冲突说 情境说 仪式说 本质主义元素论 历史主义相对论 审美主义“跨文化”观

如果对中国新时期的戏剧理论批评成果进行一番清理的话，第一个不可回避的话题就应该是关于戏剧性的问题。这不仅是由于戏剧性乃是整个戏剧理论的一个核心问题，而且，中国新时期戏剧的理论自觉与系统建设也就是从关于戏剧性问题的思考以及随之出现的关于戏剧观的讨论开始的。故而，对戏剧性问题的进一步反思与讨论，也就成为检视新时期以来中国戏剧理论批评建设的一个原点、一杆标尺。且以此来考量，足可以看出我们三十年以至近百年来中国戏剧理论批评究竟走出了多远，究竟有着怎样的成就与缺失。

一、“戏剧性”问题之提出

应该说，自亚里士多德以来，人们都把对“戏剧性”内涵的探讨作为建立其戏剧理论体系的基础。比如，亚里士多德给“悲剧”下定义时就指出：悲剧是对于行动的摹仿，摹仿的方式是动作，而不是叙述；进而还提出悲剧的“六要素”，认为情节较之人物装扮对于悲剧更为重要；进而提出悲剧情节构造中的“发现与突转”，等等。虽然亚里士多德并没有提出“戏剧性”的概念，但是对于其后人们关于戏剧性的思考却起着明显的规范与引领的作用。特别是经古典主义“三一律”的戏剧观念的提出，黑格尔的戏剧美学之集大成，一直影响到19世纪的别林斯基等，成为欧洲戏剧美学思想发展的一条主线。

自19世纪以来，人们也正是在这样一个思想背景之下来谈论“戏剧性”的。德国的奥·威·史雷格尔（1767-1845）、弗莱塔克（1916-1895），英国的威廉·阿契尔（1856-1924）、阿·尼柯尔（1894-1976），美国的乔治·贝克（1865-1935）、约翰·霍华德·劳逊（1894-1978）等都专门对于“戏剧性”问题做出了自己的阐释。然而，随着欧洲19世纪末“新戏剧”的兴起，传统的“戏剧性”内涵及界定，又明显受到质疑与挑战，各种现代主义戏剧的观念与实践更是直接对于亚里士多德式的戏剧传统的突破甚至颠覆。

在中国，随着传统戏曲的发展与演进，清代的李渔也曾主张戏剧的编演应该“立主脑”、“减头绪”、“结构第一”等，却一直未能提出一个明晰的“戏剧性”的概念以统领其理论。20世纪初，王国维在引进西方戏剧观念的同时，也提出所谓“真戏剧”之类的概念，但是有趣的是，王国维强调并加以着重讨论的仍是戏剧的文学品性，而与戏剧的观演属性明显有所隔膜。20世纪二三十年代，随着现代话剧艺术逐步走向成熟，西方戏剧观念的大量的引进，人们对于戏剧特性的把握才有了最初的自觉。30年代末张庚《戏剧艺术引论》（1942）等一些著作就显示了这样一种理论观念上的觉醒。只是由于1942年延安文艺座谈会之后，特别是1949年中华人民共和国成立之后，艺术的意识形态色彩越来越得

到强化，包括戏剧在内的各种艺术都被纳入到一种工具论的观念框架之中，戏剧也就宿命般地成为一种服务于政治斗争的工具。以至于走向极端，便是“文革”政治符号化的“样板戏”的出笼。

一直到1980年代初，谭霈生的《论戏剧性》（1981）、顾仲彝《编剧理论与技巧》（1981）、余秋雨《戏剧理论史稿》（1983）以及陈世雄《西方现代剧作戏剧性研究》（1983）等著作的相继出版，以及随后出现的一场全国性的关于戏剧观的大讨论，“戏剧性”之作为一个“问题”才引起人们的普遍关注，引发了人们对于“戏剧性”问题深入思考和探究的兴趣。

所以，在中国，“戏剧性”问题的提出，涉及到的是不仅是关于戏剧之为戏剧的本体与属性的思考，也不仅是出于对戏剧艺术本质的追问，以及对于戏剧现象存在的根性的探究，而且更重要的，还有其现实的价值指向和文化上的源由。或者说，“戏剧性”问题的提出，乃是新时期中国戏剧艺术本体自觉的体现。

故而，中国新时期以来“戏剧性”问题的提出与展开，起码有着以下两个方面的原因：其一是对于戏剧现状的反思。新时期的中国戏剧，刚刚从“样板戏”的梦魇中走出来。《于无声处》、《丹心谱》等也还没有脱去“社会问题剧”的窠臼；“第四堵墙”的观念还是那么根深蒂固，舞台形式还是十分单调。更重要的是，长期以来的思想禁锢仍然未能从根本上解除。再一就是对于戏剧理论的回归，回归到一种理论的原点上来。虽然那个时期的戏剧舞台，已经开始酝酿着各种各样的形式与观念的创新，但是还缺少戏剧理论批评的强有力的支撑。所以，随着存在主义等西方哲学思潮在中国的蔓延，“荒诞剧”等西方的戏剧观念与实践得以迅速扩展，并且在80年代前期汇成一股“探索剧”的热潮。从而，以对“戏剧性”问题的思考为核心，戏剧理论批评的一种广泛而深入的探索与总结也就是势所必然的了。

所以，并非是像某些论者所说的，自从有了戏剧，也就有了“戏剧性”的问题。“戏剧性”之成为“问题”，乃是出于人们对戏剧艺术进行反思的结果，是人们从理论上对于“戏剧”的概念界

定、对于戏剧艺术的本质特性进行深入探讨以及在实践中对于戏剧艺术的表现力与感染力的不断探索的结果。正因为如此，对于“戏剧性”问题的思考也就不仅成为新时期戏剧艺术本体自觉的一个重要坐标，同时也成为戏剧理论建设的一个重要基点。可以说，正是出于对“戏剧性”的探索和思考及此后发生的一场全国性的关于“戏剧观”问题的大讨论真正开启了新时期中国戏剧理论与批评的大门，特别是冲破了相对狭隘的“第四堵墙”的写实戏剧观念的藩篱而走向多元与开放。

然而，由于对戏剧本质特性的审视角度不同，同时，也是由于东西方戏剧的融合以及先锋戏剧实践中的不断探索与创新，从而关于“戏剧性”问题的回答也就难免众说纷纭。至今，关于“戏剧性”的界定以及对其含义的解释仍然是模糊的。特别是新世纪以来，戏剧学界对于“戏剧性”问题的思考与探索业已取得不少的成绩，但仍然一直未能获得共识；或者毋宁说，“戏剧性”问题本身就一直是一个未解的、开放性的论题。

二、“戏剧性”成说之考量

那么，究竟什么是“戏剧性”呢？或者说，“戏剧性”到底有着什么样的内涵？如何来正确理解“戏剧性”？诸如此类的问题，换个角度来提问，也许也可以置换为：戏剧的艺术表现及美感魅力的源泉究竟在何处？是在于戏剧舞台的形式与技巧的表现，还是在于戏剧观念与实践的更新？

事实上，在东西方戏剧观念和实践的历史发展过程中，关于“戏剧性”曾形成了以下几种较有影响的学说：

其一是“动作说”（或称“行动说”）。对“动作”的强调是从亚里士多德开始的。他指出：“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿……它的摹仿的方式是借助人物的动作……”，“悲剧是对行动的摹仿，而这种摹仿是通过行动中的人物进行的”。^{i [①]}演员通过动作塑造舞台形象，使戏剧艺术具有视

听的综合性，成为一种综合性的时空艺术。几千年来，人们对于戏剧动作的重视几乎成了一种美学共识。黑格尔认为：“能把个人的性格、思想和目的最清楚地表现出来的是动作，人的最深刻方面只有通过动作才能见诸现实。” ii [②] 美国的贝克在谈及“戏剧的要素”时说：“如何赢得观众的同情呢？通过剧中的所作所为；通过性格描写；通过剧中人物的语言；或者通过二者或三者的结合。”而且，“历史无可置辩地表明，戏剧从一开始，无论在什么地方，都极其依靠动作”。 iii [③] 美国的劳逊也认为：“动作性是戏剧的基本要素”，在他看来：“一小段对话，一场或整个一出戏都牵涉到具有或不具有动作性的问题。” iv [④] 美学家苏珊·朗格也在此基础上总结道：戏剧的艺术表现形式就是动作，无论是可见的还是不可见的。她指出：“在戏剧中，任何身体或内心的幻象都统称为‘动作’，而由动作组成的总体结构就是以戏剧动作形式展示出来的虚幻的历史。” v [⑤] 所以，在古希腊，演员（Actor）就是“行动者”，剧场是表现行动的场所。中国的戏曲，其独特的表现形式，也就是一系列程式化的舞台动作；舞台上，无论是塑造人物形象、营造舞台氛围，还是对时空环境的表现都需要通过演员的动作来表现。于是，可以说，动作性成为戏剧之区别于其他艺术的首要的和基本的属性。

在 20 世纪西方“反戏剧”的思潮中，人们对戏剧性的思考甚至产生了对“戏剧动作”的质疑，如梅特林克的“静剧”理论以及荒诞派戏剧对动作的排斥等。但是，细究起来，他们对戏剧动作的否定本身就是值得怀疑的。梅特林克的代表作《群盲》表现一群盲人和其中一位疯妇的婴儿被一位老牧师带进海岛上的原始森林中，走进密林中，老牧师突然死去，盲人们却毫不知情，还在一动不动地等着老牧师，直到一条狗出现，盲人们才触摸到了牧师的尸体。后来，黑暗中传来踩着落叶的脚步声，盲人们只有高举婴儿来辨认来者。戏最后在神秘的气氛中结束。乍读该剧，人们很容易把它认为是一部缺乏行动的自然主义的剧作。因为人物的形体长时间地处于静态，但是，实际上，盲人们在得知牧师的死亡、身陷绝境时所

表现出来的几近疯狂的内心世界却始终处于狂风暴雨式的状态中，可以说他们的心理一刻都没安静过。由此可见，梅特林克的“静剧”主张否认的只是外部动作，而并没有也不可能否定戏剧动作本身。在荒诞派戏剧的代表作《等待戈多》中，两个符号性人物爱思特拉冈和弗拉基米冈在等待着“戈多先生”的到来，而全剧几乎都是情境的重复。剧中反反复复强调“什么也没发生”，但是否就表明该剧缺乏戏剧动作呢？主人公在特定的情境中其实是在不断地发生动作的，不仅剧中有波波和幸运儿数次上下场，而且主人公还在舞台上不断说话、脱鞋、脱帽等，这些动作虽然属于主人公在规定情境中在无奈消磨时间的消极动作，却依然属于该剧的表现性动作的一部分。它不断地指向一种虚无的命运，并激发出剧中不同以往的诸多戏剧性因素的发展。

然而，尽管动作决定了戏剧艺术形象创造的模式，构成戏剧艺术的基本因素，但动作本身既不能建构起一种完整的戏剧形式，也不能表达一个完整的戏剧情节；因为真正的戏剧性动作无论大小、简单或者复杂、激烈或者平缓，始终是一定情境和场面中的动作。而且，戏剧行动的产生不可能是无缘无故的，它还有其动机因素。动机不仅是行动的内因，也是人物性格心理的最集中的体现。确切的说来，只有那种不仅包括现在还要指向未来、不仅有着丰富的外部表现而且有着深刻的内在动因的动作才是富于戏剧性的。在这个意义上，可以说，戏剧动作还只是戏剧性的现实起点，动作也只不过是构成“戏剧性”内涵的一个基本的形式因素而已。

其二是“冲突说”。这种观念认为：“冲突”代表着戏剧的基本特征；戏剧动作的整个过程都是为了表现戏剧冲突的产生、发展和解决的。黑格尔曾经指出：“戏剧的动作在本质上须是引起冲突的。”并且，这种冲突的产生是由鲜明的性格差异所引起的。

vi [6] 从而他充分肯定了“性格冲突”乃是戏剧艺术的基本特性。

“冲突说”在法国的代表人物是布伦退尔，他在 1894 年发表的论文《戏剧的规律》中明确提出了以“自觉意志”——“意志冲突”为主轴的戏剧性的观念。其主要观点是：戏剧所表现的是人的意志

与神秘力量或自然力量（它们使我们有限和渺小）之间的冲突。劳逊从哲学和戏剧的双重角度对“意志冲突”进行分析，补充和发展了布伦退尔的理论。劳逊认为：“戏剧的基本特征是社会性冲突——人与人之间、与集体之间、集体与集体之间、个人或集体与社会或自然力量之间的冲突；在冲突中自觉意志被运用来实现某些特定的、可以理解的目标，它所具有的强度应足以导使冲突到达危机的顶点。”^{vii} [7] 长期以来，“意志冲突”被视为戏剧的本质，体现了“戏剧性”的基本内涵。在中国，“没有冲突就没有戏剧”，已为人们所耳熟能详，甚至将其中的社会学的内含等同于戏剧艺术表现的内容，完全忽视了戏剧冲突中人的情感的作用，从而也就无形中取消了赋予剧中人物行动的丰富的心理动因。总的说来，“冲突说”是能比较深刻地揭示戏剧的某些特性和本质的，但是能否就此把冲突视为戏剧的本质，却仍然是个未解的难题。现代戏剧实践的发展也在实际上给出了否定的答案。象征主义戏剧如《盲人》、

《闯入者》没有自觉意志的运用，也不直接表现冲突，它所强调的乃是人的生命存在本身，是人对于某种神秘力量的直接感受。荒诞派戏剧中，如《等待戈多》、《秃头歌女》、《椅子》等作品既谈不到剧中人物有意识的行动，更不存在任何意志冲突。面对诸如此类的剧作，无论是黑格尔的“性格冲突”说、布伦退尔的“意志冲突”说，还是劳逊的“自觉意志在其发生作用的社会性冲突”的学说，都不具备作为普遍规律的价值。事实上，在现代戏剧中，戏剧冲突的内涵和表现方式都已经发生了很大变化，对这些变化缺乏了解，便难以准确理解“戏剧性”的丰富内涵。

其三是“激变（crisis）说”，又称“危机说”。英国戏剧理论家威廉·阿契尔（William Archer）认为：冲突并不是戏剧所必不可少的东西。他以《罗密欧与朱丽叶》中“阳台相会”等场次为例，指出：有许多戏剧作品其强烈的戏剧性并不表现在角色的意志冲突之中，而恰恰表现在主人公意志的极度融合之中。由此，他提出了戏剧的“激变说”。他认为：“一部戏剧在或多或少的程度上总是命运或处境的一次急遽发展的激变，而一个戏剧场面，又

是明显地推进着整个根本事件向前发展的那个总的激变内部的一个激变。我们可以称戏剧是一种激变的艺术，就像小说是一种渐变的艺术一样。”所以，“说戏剧的实质是‘激变’（crisis，又译作‘危机’），也许是我们所能得到的一个最有用处的定义”

viii[⑧]确实，在一些戏剧作品中人们都能够看到“命运和环境的激变”，但是把“激变”看成戏剧的本质，意味着戏剧就是一连串的紧张场面，却显然是不可取的。也许，一场不能达到危机程度的冲突是没有戏剧性的，但是一些自然灾害比如地震、雪崩等作为实实在在的现实危机，它们本身却并不一定具备戏剧性。因为，真正的戏剧性在于人类的反应和行为，特别是人的性格和心理的因素。同样，像荒诞派戏剧、环境戏剧等都并不适合这种“激变说”。只能说，“激变说”是一项关于戏剧性的并不全面的定义；尽管阿契尔认为自己的理论与布伦退尔的“意志冲突说”是相对立的，但在某种意义上，“激变说”却只是对于“冲突说”一种修订和补充。

其四是“情境说”。所谓“情境说”最初是由18世纪法国启蒙思想家狄德罗提出的。狄德罗主张：为适应时代的要求，应创立一种介于悲剧和喜剧之间的“严肃戏剧”，这种戏剧着重表现的就是“情境”。他指出：情境乃是戏剧作品的基础；因为人物性格取决于情境，所以，在戏剧中情境比人物性格更重要。这里，狄德罗所说的情境是由“家庭关系、职业关系和友敌关系等等形成的”，从而，正是人的社会处境及关系才成为戏剧艺术的创作源泉。

ix[⑨]严格地说，狄德罗的“情境说”解决的是戏剧艺术与社会生活的关系问题，探讨的还只是属于戏剧的外部规律。黑格尔在他的《美学》中则把“情境”作为一切艺术应有的表现要素来认识，他指出：“一般地说，情境一方面是总的世界情况经过特殊化而具有定性，另一方面它既具有这种定性，就是一种推动力，使艺术所要表现的那种内容得到有定性的外现。特别是从后一个观点看来，情境供给我们以广阔的研究范围，因为艺术的最重要的一方面从来就是寻找引人入胜的情境，就是寻找可以显现心灵方面的深刻而重要的旨趣和真正意蕴的那种情境。”x[⑩]黑格尔强调“情境”的特点

在于“经过特殊化而具有定性”，“可以显示心灵方面深刻而重要的旨趣和真正意蕴”，作为戏剧艺术表现的特定对象而成为艺术美感魅力的根源。戏剧情境作为戏剧艺术表现的对象，是人的内在生命活动的存在形式，成为联系剧本创作、演员表演和观众接受的重要的艺术纽带。显然，一出精彩的戏就是以精心设计的情境为基础的。这一点，确实受到了越来越多的认同。然而，“情境”是否真正构成了戏剧艺术的本质？在戏剧性的构建当中究竟起到何种作用？如何理解戏剧情境的内涵？以及戏剧情境之于舞台表现、观众接受等的关系如何？诸如此类，却还需要做出进一步的阐释。

以上四种学说基本上都是着眼于戏剧创作而言的。随着 20 世纪以来接受美学及剧场学的发展，人们对戏剧性问题关注的重心也发生了位移，从而产生了诸如“观众说”、“仪式说”、“结构说”等对于“戏剧性”的一些新的阐释。

“观众说”的提出是从观演交流的角度来认识戏剧性的。从人与人之间的交流来认识艺术特性也是古而有之的，戏剧本身就是一种群体性的艺术活动，具有非常明显的观众参与的特性。对于戏剧来说，观众始终是个无法回避的问题。19 世纪法国的萨塞就曾断言：“没有观众，就没有戏剧。”他指出：“不管是什么样的戏剧作品，写出来总是为了给聚集成观众的一些人看的；这就是它的本质，这就是它的存在的一个必要条件。”^{xi[11]}波兰导演格洛托夫斯基也特别强调这一点，他指出：“没有演员与观众之间感性的、直接的、‘活生生’的交流关系，戏剧是不能存在的。”^{xii[12]}戏剧家把戏剧视作表达思想和交流感情的手段和工具，这种手段能让观众体会到他们在生活中体会不到的东西，而且这种直接的交流也是其它艺术所不具备的。因此，现代戏剧的艺术实践特别注重剧场中人与人的思想情感交流和情绪感应。尤其是像“残酷戏剧”、

“质朴戏剧”等更是把戏剧的宗旨建立在演员与观众的交流上；甚至基于“戏剧的本质和优势是演员与观众之间的活生生的交流”而把“观众参与”解释和处理成为观众对于演出的直接参与，来发挥观众的主动性和创造性。这种对于戏剧观演之间的交流与参与的强

调固然重要，而且戏剧观演之间的心灵感应和情感交流也确实有着不可替代的艺术魅力，但是，如果仅像某些先锋戏剧那样把“观众参与”推到极端却是不可取的。因为取消艺术与生活的界限，实际上也就取消了艺术本身，而只能沦为一些无聊的“游戏”。当然，把戏剧艺术存在的必要条件归之为“观众”本身没有问题。戏剧艺术的一切符号表现都必须考虑到观众的理解和接受，或者说，戏剧的编导和表演无疑都需要从观众角度来构思和表达，才有可能取得良好的观演效果。但是，仅仅从观众的角度去切入，就能保证进入戏剧艺术的本体么？可以说，观众问题，归根结底还只是戏剧本体构成的一个维度。因此，如果把“戏剧性”仅仅归结为“观众”（或者“观演交流”）也就未免会失之偏颇。

至于“仪式说”，则是与从戏剧的起源与发生密切相关。正如学界已普遍所认同的，戏剧的缘起与原始巫术（以及宗教）仪式活动有着密切的关联。无论是脱胎于“酒神颂”的古希腊悲剧，与基督教礼拜仪式相关的中世纪的宗教剧，还是中国古典戏曲或印度的梵剧都保留有原始巫术仪式的痕迹。文艺复兴时期的戏剧也不例外，莎士比亚的每一部戏剧几乎都包含了一些典仪式场面，如加冕、罢黜、祭祀、葬礼，等等；而在现代戏剧中，比如象征主义戏剧就带有明显的仪式性风格和象征性意味；即使是荒诞派戏剧也同样吸收了戏剧仪式性，只是其中仪式的构成不是为了表现崇高感，而是为了反讽，以表达一种深刻的荒诞意识。“仪式性”是戏剧的重要特性，这也自然受到人们的重视。仪式在戏剧艺术中发挥的作用主要表现在：当仪式与某种气氛和具体的行为活动相联系、与观众的感情参与相吻合时，戏剧演出中表现的仪式场面能唤起某种情绪或渲染某种气氛，这时就能够加强戏剧的戏剧性特征。所以，如果过分夸大仪式性在戏剧表现中的作用，并把它上升为戏剧的本质特性就难免有些言过其实了。从某种意义上说，仪式场面或仪式化手法在戏剧中的功能也只是相当于某种调度和造型，它所体现的依然只是戏剧的某种剧场性和群体性的特征而已。

“结构说”的渊源可以追溯到李渔的“结构第一”的思想。然而，这种学说实质上却是西方结构主义兴起之后的产物。其主要观点就是结构先于存在，认为戏剧的结构体现了戏剧性的特征。对于戏剧创作而言，首要的任务就是必须把各种要素都纳入到节奏紧凑的剧情结构之中，使剧情的构造聚焦于事件激变本身。因而，一出好戏最主要的也就是有一个精巧的结构；剧作家在落笔前就要把剧情结构了然于胸，就要有一条剧情发展的主线，并且只有在确立主线之后，戏剧的其它因素才有可依附的地方，才能多方面地丰富和烘托这个主要的剧情线索，产生好的戏剧效果。这种纯粹形式主义的观点固然有一定的道理，却忽略了戏剧的更多的内在的、本质的东西，因而其片面性也就非常明显了。

总之，无论是“动作说”、“冲突说”、“情境说”，还是“观众（观演交流）说”、“仪式说”，它们对戏剧性的认识都具有一定的合理性，却又往往是“各照隅隙，鲜观衢路”，可能只适合于某一时代或某一类型的戏剧，而当面对另一时代和另一类型的戏剧时则可能显得无能为力。

三、“戏剧性”内涵之辨析

进而言之，戏剧既是一种现实的群体性的艺术，更属于活生生的人的艺术。它具有一种特定的自主性——此性（thisness）和此在性（hereness）；同时，它又是开放的，既指向现实人生，也指向人类未来；因而，戏剧既是现在时的，又是将来时的，是从这一个“现在”而随着剧情的发展走向另一个“现在”；更重要的，人性的、精神的内涵理当成为“戏剧性”的题中应有之义。也就是说，“戏剧性”不仅表现在戏剧的各种基本艺术手段中，也蕴涵在戏剧所表达的主题和内容当中，体现在戏剧主人公的性格、行为、心理活动的方式和过程当中。在这个意义上，董健先生指出，“戏剧性”不仅体现为“文学性”的呈现，同时也是“舞台性”的，是两方面的结合^{xiii}[\[13\]](#)；而谭霈生先生则主要从剧作出发，

认为“戏剧性”体现为某些艺术因素如“动作”、“冲突”、“情境”、“悬念”等xiv[14]。事实上，都已经明显的揭示出“戏剧性”内涵的复杂性和不确定性。因而，新时期以来中国戏剧学界关于“戏剧性”的探讨也就既有从戏剧的人性表现的价值和特点的角度来展开思考的，也有只是就戏剧表现的诸多形式因素甚至手法和技巧来具体描述的。

归纳起来，作为一种艺术的“体验—表现”的模式“戏剧性”基本上应该包括以下两个方面的内容。

其一，戏剧性体现的是剧作对于人的命运模式的直观的构建。其实，所有艺术无不是将人（人物性格、人生状态及命运）作为自己的表现对象，然而，大多数艺术对于人的表现由于自身的表现手段的局限，只能从一个侧面或者某个局部来加以揭示；而戏剧作为一种以人自身的行为来展示人生的艺术形式，却能够更加直观的呈现各种现实的人生情态，它以整体性的人生状态的有机呈现为特征。从古至今，任何一部真正的戏剧作品，不管它属于何种体裁，所表现的是哪种题材，都应该是在探究大千世界中的人，展现人的性格、心理、行为，乃至人的一个目光、一丝情绪的微妙变化和变化的潜意识过程。说到底，戏剧是人的命运的表现，体现为一种具体的“体验—表现”的模式。对人的性格、行为、心理的构建是戏剧的首要任务和根本内容。对此，德国学者古斯塔夫·弗莱塔克曾有明确的表述：

所谓戏剧性，就是那些强烈的、凝结成意志和行动的内心活动，那些由一种行动所激起的内心活动；也就是一个人从萌生一种感觉到发生激烈的欲望和行动所经历的内心过程，以及由于自己的或别人的行动在心灵中所引起的影响，也就是说，意志力从心灵深处向外涌出和决定性的影响从外界向心灵内部涌入；也就是一个行为的形成及其对心灵的后果。xv[15]

其二，戏剧性还是指从特定的戏剧手法中所体现出来的艺术特性及其所产生的艺术效果。比如，戏剧性首先应该表现为，剧作要讲究情节的曲折跌宕、悬念的设计、冲突的强烈、矛盾的尖锐、场

面的集中、情境的独特；戏剧的呈现更应该使人身临其境、感同身受、引人入胜，给人以某种感知与心灵的震撼，等等；进而，戏剧性也应该包括那些戏剧所特有的创作方法与技巧所取得的带有特定审美情趣的艺术效果，能带给人以“山重水尽疑无路，柳暗花明又一村”的感觉。其实，这种艺术效果的取得也不仅仅是属于表现技巧的问题，而且与戏剧观念的认知、戏剧形态的体现特别是与观演关系的设置都有着密切的关联。

当然，更重要的是，“戏剧性”不仅体现在诸多的形式限制及人性的表现之中，而且还体现在中外戏剧的历史发展进程之中。因而，也就需要用一种历史的眼光、一种“跨文化”的视野来看待“戏剧性”的意义与其概念的界定。

确实，古今中外，“戏剧性”的内涵不是一成不变的，而是在戏剧的历史发展进程以至东西方戏剧的逐渐交融当中得以呈现出来的。自 19 世纪以来，戏剧艺术实践经历了多次的变革，戏剧观念更是不断的更新，这些无疑都促进了“戏剧性”内涵和外延的变化。比如，19 世纪 70—80 年代欧洲“新戏剧”探索中抛弃陈旧的情节手段，努力创造新的技巧，就大大地拓展和深化了人们对“戏剧性”的认识；特别是契诃夫的剧作中对于“内在戏剧性”的成熟表现，更让人们逐渐认识到戏剧性不仅存在那些罕见的、翻天覆地的历史故事中，不仅存在于那些充满巧合、带有神秘色彩的传奇故事当中；而且也存在于那些人们司空见惯的平淡无奇的日常生活之中。契诃夫的剧作就放弃了传统戏剧性所指涉的一套东西：跌宕起伏的剧情、直观而尖锐的冲突、适当的悬置等，他一改传统注重叙事性的做法，淡化叙事性，强调抒情性，对于人物的内心世界给予了戏剧史上从未有过的、充分的关注，因而他的剧作呈现出一种内在性的特质；并且，恰到好处地将人物丰富复杂的内心世界用各种戏剧性的手法准确、细致地展现在舞台上。到了布莱希特，则是以“叙述体戏剧”而对传统戏剧性进行反叛。他反对制造舞台幻觉，不是寻求总体结构上的戏剧性而强调叙述性，主张用间离的技巧使观众与剧情保持距离而引起思考。当然，布莱希特实际上并不

是不要戏剧性，而是把侧重点从对观众动之以情转到对观众晓之以理，而且在局部上，他依然注意传统戏剧性的运用。20 世纪 50 年代兴起的荒诞派戏剧则从“反戏剧”的立场出发，对于传统的“戏剧性”进行颠覆和质疑。但正如荒诞派的代表人物尤奈库斯所说的，“戏剧家就是写戏，他的戏只是提供见证，不进行说教”，“戏剧结构就是要剥去非本质的东西，要更多的纯粹戏剧性”。^{xvi} [16] 因而，他们在艺术上主张“纯粹戏剧性”，也就是以超验的直喻的方法在舞台上表现本质的东西。随着社会及哲学思潮的转变，东西方戏剧的交流不断深入，阿尔托所追求的“残酷戏剧”、格洛托夫斯基所身体力行的“质朴戏剧”、谢克纳所倡导的“环境戏剧”等，更是在不同的维度上对于戏剧艺术表现的可能性穷源究理，是对戏剧性的深度开掘。而 20 世纪以来，由于新的表现媒介（如广播、电影、电视等）的介入与融合，戏剧艺术突入新的更为广泛的表现领域，出现广播剧、电影、电视剧等，戏剧性的表达与呈现也就显示出更为复杂的情状。从而，戏剧性内涵在广度及深度上也就有了前所未有的拓展。

显然，“戏剧性”问题业已构成了戏剧史上一个绵延悠长的传统。对于“戏剧性”不同追求构成了现代戏剧革新的重心所在；而对于“戏剧性”现代追问，以至创造新的戏剧表达方式与技巧，甚至现代科技的发展催生出新的戏剧表现的媒介，等等，也都又不是以颠覆传统来实现的，而关键仍然还在于如何接纳以至赓续传统，并在此基础上进一步丰富这个传统。正是在这个传统当中，“戏剧性”的内涵得以不断的丰富与拓展。

四、“戏剧性”探索之路径

基于以上对“戏剧性”诸成说之考量及对“戏剧性”内涵之辨析，我们不难进一步分析新时期以来中国戏剧学界对于“戏剧性”问题的探究的一些基本路径与倾向。

其一是本质主义的“元素论”倾向。这种路向主要体现在谭霈生先生的《论戏剧性》及 80 年代末在《剧作家》杂志发表的关于“戏剧情境本体论”的一组论文当中。（该组论文后结集为 2005 年出版的《谭霈生文集》第六卷“戏剧本体论”）谭霈生先生《论戏剧性》一书主要论述了从动作说、冲突论到情境论等诸多“戏剧性”元素，当然，该书主要也只是着眼于戏剧性之“元素”或“基因”；其缺陷也就在于明显疏于对“戏剧性”的整体品格和精神特质的思考，特别是对于“戏剧性”内涵的历史变迁缺少必要的梳理。其理论资源主要来源于 20 世纪五六十年代以来西方戏剧理论的译介。故而，谭霈生先生所禀承的基本上还是遵从亚里士多德式的戏剧套路，即从古典主义到现实主义（或“写实主义”）为主导的戏剧经验，而几乎无关浪漫主义乃至各种现代派戏剧的艺术经验。至于他在《戏剧本体论》当中更为直接地倡导戏剧的情境本体论，体现了谭霈生先生对于“戏剧性”的进一步的理论归纳，也体现出了一位理论家所应有的理论气度。但是，无论是动作说，还是情境论，其思维方法与路向都明显表现出一种本质主义的“元素论”倾向，即以一些单个元素来表征戏剧的本质；或者说，是将戏剧性作为一种静态的存在，而不是将其作为一个历史生成过程中的动态的存在来加以研究，故而，这种论述的路向与方式本身就难免显得偏狭。

其二是历史主义的“相对论”倾向。与前一种路向相反，它主要是从古往今来戏剧历史发展的具体进程中来考察“戏剧性”的变迁的。这一点也正是为谭霈生先生所忽视的。其主要成果就是陈世雄《西方现代剧作戏剧性研究》（中国戏剧出版社 1983 年版）、《戏剧思维》（福建教育出版社 1996 年版）及《三角对话：斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特与中国戏剧》（厦门大学出版社 2003 年版）等论著当中。前者是一篇 80 年代初上海戏剧学院的硕士论文。该论文关注的是 19 世纪后半叶以来各种“新戏剧”所呈现的“戏剧性”，并且开启了其后人们对于西方现代戏剧中戏剧性问题的持续关注。后者更是在对于戏剧艺术思维的整体思辨以及比较戏

剧学的视野当中来探究戏剧性的根源。如果说，陈世雄先生着重揭示西方现代派戏剧的“戏剧性”内涵，属于指向当下的实证研究，那么，胡志毅先生《神话与仪式：戏剧的原型阐释》（学林出版社 2001 年版），则是一种向上的追溯，也更多地属于形上的思辨。其中核心就是关于戏剧性的原型研究；特别是从戏剧性生成的角度揭示了戏剧与宗教仪式之间的关系，探讨了戏剧的神话原型特质以及戏剧原型的类型、戏剧的原型象征等诸多问题。相比较而言，他们更多地意识到了“戏剧性”的历史发生及其艺术呈现当中的历史具体性，也就是承认戏剧性是可变的，但是可变之中又有不变的，如戏剧当中“原型”性的主题、象征、意象与格调等。因而，将他们的研究归之为一种历史主义的“相对论”的探索路向似乎并不为过。

其三是审美主义的“跨文化”倾向。应该说，这种路向是更值得取法的。董健先生在《简论戏剧性》一文及其《戏剧艺术十五讲》（北京大学出版社 2005 年版）中曾明确提出了“两种戏剧性”：文学的和舞台的。董健先生认为，这是两种各具相对独立性的“戏剧性”，其中一个是在剧作家在创作中营造的 *Dramatism*，此为德国浪漫主义美学派提出的一个重要概念，许多批评家（如俄国批评家别林斯基）经常使用这个概念来揭示那种反映着人之思想、意志冲突的“戏剧性”。故而可以把这种戏剧性称为“文学构成中的戏剧性”。这是偏于内在的、精神方面的一种戏剧性。另一个是导演、演员、舞美等在舞台上营造的 *Theatricality*，西方学术界大都用这一概念来表示剧院演出的“戏剧性”，可以把这种戏剧性称为“舞台呈现中的戏剧性”。这是偏于外在的、物质方面的一种戏剧性。“赋予表情、动作以恰如其分的夸张性”、“合乎规律的变形性”，也都是“舞台呈现中的戏剧性”的重要方面，它们也都是紧紧围绕着“变无形为有形”的任务而发挥其艺术职能的。在此基础上，董健先生提出戏剧乃是“人类精神的对话”，“戏剧性”更主要的表现为一种“对话性”，实际上已经触及戏剧的审美精神实质。而且尤为可贵的是，所谓“舞台呈现中的戏剧

性”已经汲取了以舞台为中心的东方戏剧的艺术经验，体现出一种审美本位的“跨文化”的学术自觉，更应该是全面理解“戏剧性”的不二法门。

以上关于“戏剧性”探索的三种基本路向的总结，并非强调某种关于“戏剧性”的定义或结论，而且也远非穷尽了人们所有的思考路径，当然更不是“戏剧性”问题探索的终结。应该说，更为重要的还在于揭示出某种理解问题方式方法。因为对于作为问题史的学术史来说，人们提出问题与分析问题的路向远比个别结论更为紧要。

注释：

i[①] [希腊]亚里士多德：《诗学》，陈中梅译注，商务印书馆 1996 年版，第 63 页。

ii[②] [德]黑格尔：《美学》，第 1 卷，朱光潜译，商务印书馆 1981 年版，第 270 页。

iii[③] [美]乔治·贝克：《戏剧技巧》，余上沅译，中国戏剧出版社 1985 年版，第 20 页。

iv[④] [美]约翰·霍华德·劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，邵牧君等译，中国电影出版社 1979 年版，第 214 页。

v[⑤] [美]苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基等译，中国社会科学出版社 1986 年版，第 355 页。

vi[⑥] [德]黑格尔：《美学》，第三卷（下），朱光潜译，商务印书馆 1981 年版，第 252 页。

vii[⑦] [美]约翰·霍华德·劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，邵牧君等译，中国电影出版社 1979 年版，第 213 页。

viii[⑧] [英]威廉·阿契尔：《剧作法》，吴钧燮等译，中国戏剧出版社 1964 年 6 月版，第 32-33 页。

ix[⑨] 参见[法]狄德罗：《关于〈私生子〉的谈话》，《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社 1984 年版。

x[⑩] [德]黑格尔：《美学》，第一卷，朱光潜译，商务印书馆 1981 年版，第 254 页。

xi[⑪] [法]萨塞：《戏剧美学初探》，《古典文艺理论译丛》，第 11 册，人民文学出版社 1966 年版，第 257 页。

xii[12] [波兰]耶日·格洛托夫斯基：《迈向质朴戏剧》，魏时译，中国戏剧出版社 1984 年版，第 9 页。

xiii[13] 参见董健、马俊山：《戏剧艺术十五讲》，北京大学出版社 2004 年版，第 65-88 页。

xiv[14] 参见谭霈生：《论戏剧性》，北京大学出版社 1981 年版。

xv[15] [德]古斯塔夫·弗莱塔克：《论戏剧情节》，张玉书译，上海译文出版社 1981 年出版，第 10 页。

xvi[16] 转引自（英）马丁·艾思林：《荒诞派戏剧》“前言”，第 32 页。

厦门大学图书馆